

Edina Sándorfi

Das Vertönen der schrillen, schillernden Präsenz Diametrische Zugänge zum *Atlas eines ängstlichen Mannes* von Christoph Ransmayr

Motto:

„Wir sind brüchige Teile der Stille“

Am Anfang war immer das Sehen. „Ich sah“ mit diesem Halbsatz, mit den zwei Worten eines zauberhaft magisch-manischen Keimsatzes fängt eine jede Episode in Ransmayrs jüngstem Werk *Atlas eines ängstlichen Mannes*¹ an. „Ich sah einen kahlgeschorenen Greis an einem Sandstrand“ (89) in dem brasilianischen Regenwald, „einen Konzertflügel hinter der blauen Glasfront meines Hotels“ (203) in Japan, „ein wanderndes Licht“ (265) auf einer Brücke in Sydney, „das Spiegelbild eines Gletschers auf dem lichtgrünen Wasser eines Bergsees“ (418) in Tibet, oder „drei flüsternde Mönche“ in einer Höhle „im westlichen Himalaya“ (450) in Nepal. Ransmayr macht eine Reise rund um die morgenländische und die abendländische Welt und durch magisch-mystische Seelandschaften. Es sei ein einziger Blick auf die Welt in 70 Episoden als ein permanentes Atemholen, in einem pulsierenden rhythmischen Nacheinander von Systole und Diastole, Einatmen und Ausatmen. Der Erzähler scheint wie ein *alter deus* die kurzen Erzählungen in einem Hauch/Atma auszuatmen, die als einer der authentischen Bildertypen nach Hartmut Böhmes Typologie gelten, in der über das Bild durch das transparente Medium des Künstlers hinaus auch der indexikalische Abdruck, nämlich die *vera icon* und das Bild als Fundstück enthalten ist.²

Goethe hat in seinen naturwissenschaftlichen Schriften u. a. in der *Einwirkung der neueren Philosophie* und in seiner *Farbenlehre* über eine besondere Wahrnehmung (in Goethes Worten *Aperçu*) geschrieben. Dieser Zugang zu den (Ur-)Phänomenen der Natur sei eine Art Erschütterung, durch deren pulsierende Zäsur sich doch das Ewig-Eine zeigt. Das Sehen ist nicht einmal für den Goethe der *Farbenlehre* eine rein optische Wahrnehmung, worauf jüngst in einem Interview übrigens auch Ransmayr hingewiesen

1 Ransmayr, Christoph: *Atlas eines ängstlichen Mannes*. Frankfurt am Main: S. Fischer 2012. Die Seitenangaben in Klammern im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

2 Vgl. dazu Böhme, Hartmut: *Ludi Naturae. Transformationen einer Denkfigur*. Vorwort. In: Adamowsky, Natascha / Böhme, Hartmut / Felfe, Robert (Hg.): *Ludi Naturae. Spiele der Natur in Kunst und Wissenschaft*. München: Fink 2011, S. 33–49, hier S. 42.

hat. („Sehen ist ja nicht bloß eine optische Erfahrung“³) Es handelt sich also um keine Bilderfassung im engeren Sinne des Wortes, vielmehr um Handlungen und Taten des Lichtes, die schwingend miterlebt werden. („Die Farben sind ja Taten des Lichts, Taten und Leiden [...] aber wir müssen uns beide als der ganzen Natur angehörig denken: denn sie ist es ganz, die sich dadurch dem Sinne des Auges besonders offenbaren will.“⁴) Goethe deutet das Lebendige der Natur an, die Schwingungen, die zu „bekannten, verkannten, unbekannten Sinnen“ sprechen, „mit sich selbst und zu uns durch tausend Erscheinungen.“⁵ Das Auge aber sei analog zum Ohr,

man öffne, man schärfe das Ohr, und vom leisesten Hauch bis zum wildesten Geräusch, vom einfachsten Klang bis zur höchsten Zusammenstimmung, von dem heftigsten leidenschaftlichen Schrei bis zum sanftesten Worte der Vernunft ist es nur die Natur, die spricht, ihr Dasein, ihre Kraft, ihr Leben und ihre Verhältnisse offenbart, so dass ein Blinder, dem das unendlich Sichtbare versagt ist, im Hörbaren ein unendlich Lebendiges fassen kann.⁶

Der Beobachter, der all diese Taten und Wirkungen wahrnimmt, steht nicht jenseits des Wahrgenommenen oder ihm gegenüber, sondern umgekehrt wird er erst durch das äussere Licht ins Leben gerufen: „Das Auge hat sein Dasein dem Licht zu danken. Aus gleichgültigen tierischen Hilfsorganen ruft sich das Licht ein Organ hervor, das seinesgleichen werde, und so bildet sich das Auge am Lichte fürs Licht, damit das innere Licht dem äusseren entgegentrete.“⁷ Das Auge aber selbst als Teil des weißen Lichtes (also des Urphänomens) sieht laut Goethe „keine Form [...], indem Hell, Dunkel und Farbe zusammen allein dasjenige ausmachen, was den Gegenstand vom Gegenstand, die Teile des Gegenstandes von einander fürs Auge unterscheidet. Und so erbauen wir aus diesen dreien die sichtbare Welt [...]“⁸. Goethe macht eine immanente Unterscheidung zwischen einem schlichten vorprädikativen Sehen-Fühlen-Riechen-Hören ohne Form und einem erbauenden Sichtbarmachen der Welt in seinen Subjekt-Objekt-Relationen bzw. in Disjunktionen, Fixierungen und Abgrenzungen, was aber höchstens *subjektbezogen* erscheint.

Ransmayr hat in seiner Vorlesung anlässlich der Tübinger Poetik-Dozentur 2012 über eine Art Zauber gesprochen.⁹ Der Zauber, wozu er in seinen Texten unterwegs sei,

3 Siehe dazu Gropp, Petra: Interview mit Christoph Ransmayr, http://www.fischerverlage.de/interview/Gespr%C3%A4ch_mit_Christoph_Ransmayr_zu_seinem_%E2%80%BAAtlas_eines_%C3%A4ngstlichen_Mannes%E2%80%B9/1504214 [14.09.2014].

4 Goethe, Johann Wolfgang von: Zur Farbenlehre. Vorwort. In: Goethes Werke, HA, Bd. 13. (Naturwissenschaftliche Schriften I.), München: C. H. Beck 1994, S. 315.

5 Goethe: Zur Farbenlehre. Vorwort, S. 315.

6 Ebd.

7 Ebd., S. 323

8 Ebd.

9 Ransmayr, Christoph: Unterwegs nach Babylon – Notizen zu einer Poetik in eigener Sache. In: Ders. / Schrott, Raoul: Unterwegs nach Babylon. Spielformen des Erzählens. Tübinger Poetik Dozentur 2012. Hg. von Dorothea Kimmich [u.a.]. Künzelsau: Swiridoff Verlag 2013, S. 7–22.

heißt Babylon. Im multikulturellen Babylon lebten damals Menschen verschiedenster Nationen friedlich zusammen. In den Straßen der Stadt waren die unterschiedlichsten Sprachen aller Völker der Erde zu vernehmen. Dem gegenüber steht die biblische Überlieferung der Genesis, in der Gott die Anmaßung der Menschheit, verkörpert durch das größtenwahnsinnige Turmbauprojekt, durch die Sprachverwirrung strafte. Die babylonische Sprachverwirrung steht für den Sündenfall einer urbanen Zivilisation, die den Bezug zur göttlichen Sprache der Natur verloren hat. An die Stelle der Sprache Gottes treten in unkontrollierbarer Vielfalt die Sprachen der Menschen.

Babylon steht bei Ransmayr für ein Dazwischen, ein Offenes, das mit den brennenden Feuerzeichen an den Mauern „zugleich Schrift“ ist und Bild. Die erlöschenden Flammen des Feuers, bei dem etwas Ursprüngliches immer wieder zusammenstürzt, bilden eine Grenze, eine Differenz für Ur-Teile. Ransmayr erörtert, dass Babylon „der Name (sei) für ein offenes, vielfältiges Bild“, „ein nach allen Seiten offenes Bild“¹⁰. Das Bild in dem Sinne ist also keins der heutigen Bildtheorie. Das Bild in diesem Sinne ist vielmehr ein offener Raum, in welchem Vielstimmigkeit, „wirres Geschrei, Murmeln und Singsang“¹¹ herrschen. Das Wahrnehmen dieses Kindhaften, Archaischen, das sogar als das Unbeherrschte und Wahnsinnige bezeichnet wird, ereignet sich in einem schwarzen und leeren Raum. Ransmayr ist aber der Meinung, dass „Stille, Wort- und Sprachlosigkeit, Menschenleere [...] nicht der Katastrophenfall, sondern der Normalfall im universalen Raum“¹² seien. Wie zeigt sich aber dieser andere Raum, dieses Ereignisfeld unter postbabylonischen Zuständen?

Ransmayrs Texte kreisen um atmosphärische Erfahrungen oder Wahrnehmungen, wo scheinbar etwas gesehen wird, was sogar als ein programmatisches Sehenlernen eines zeitgenössischen Malte Laurids Brigges immer wieder neu ins Zentrum gerückt wird, aber das gerichtete Anschauen scheitert, hebt sich von Zeit zu Zeit auf, besser gesagt, es geht in eine Art (V-)Ertönen über und das Subjekt des Sehens hört auf mit den Vorurteilen, mit dem Einbilden und lässt sich einfach durch den Zauber der Erscheinungen bannen. Ransmayrs Vorwort zum *Atlas* beginnt mit dem folgenden Satz: „Geschichten ereignen sich nicht, Geschichten werden erzählt“ (5). Die geformten, abgerundeten Geschichten entstammen den formal-sprachlichen Fixierungen des formlosen Sich-Ereignens. „Der allergrößte Teil der Welt aber [...] treibt, so Ransmayr, unerzählt und ohne jemals zur Sprache gebracht worden zu sein, an uns vorüber.“ (5) Der sich wiederholende Auftakt, nämlich „Ich sah“ bildet eine Art Öffnung, Wölbung in diesem permanenten Vorübertreiben, wodurch man zufällig in den Raum der Erzählung eintritt. In Ransmayrs Erzählungen des Sehens-Atlases kann man aber

10 Ebd. S. 7.

11 Ebd.

12 Ransmayr: *Unterwegs nach Babylon*, S. 16.

fast keine einzige exakte Geschichte ausmachen, keine Bilder mit festen Rändern. Der ängstliche Mann, der als Voyeur stets und fast ausschließlich am Rande der Episoden bleibt, verfügt aus Angst immer wieder über neue Prämissen, er versucht sich sogar Geschichten zu konstruieren, wird aber nur selten und flüchtig zum tätigen Teilnehmer an den Ereignissen. Die „Ängstlichkeit als eine Spielform der Vorsicht“ hindert aber den Erzähler nie daran, immer wieder tief durchzuatmen und weiterzugehen. „Der ängstliche Mann rechnet mit allem, verfällt dabei aber nicht in Schreckenstarre, bleibt wo er ist oder verschwindet in einem Versteck, sondern geht wenn auch manchmal unsicher, wenn auch manchmal bange und zweifelnd, seiner Wege.“¹³ In den Fällen, in welchen er doch eingreifen will, passiert plötzlich immer etwas: „Ich war eben dabei, meinen Platz als unbeteiligter Beobachter aufzugeben [...], als sich plötzlich ein Junge aus dem Schatten des Regenwalds löste“ (90), formuliert er in der Episode *Wilder Strand*. Der Schluss der jeweiligen Episoden lässt die Wölbung, den durch den Kernsatz „*Ich sah*“ plötzlich und zufällig gebildeten Rahmen, einfach stürzen, zusammenfallen, und „(e)s klingt aus in einer liedhaften Weite und verleiht den Geschichten noch im letzten Moment ein Schweben, eine wunderbare Losgelöstheit.“¹⁴ Wie Werner Hamacher in seinem berühmten Aufsatz zu Kleist *Erdbeben in Chili* formuliert: „und diese zufällige Wölbung, auf ein zweites Beben hin, zusammenfällt“.¹⁵ Auch der Zufall hebt sich auf, und was bleibt, ist weiterhin das Nichts, die Leere oder ein immer waltendes Werden.

„Der Anfang der Kunst ist das Sehen“¹⁶ – könnten wir mit Dieter Mersch auch in Bezug auf Ransmayrs *Atlas* sagen. Mersch betrachtet aber die Kunst nie von einer Werkästhetik her, sondern im Lichte einer *aisthēsis*:

Selten geht es [...] (also) darum, etwas Bestimmtes sichtbar zu machen, auch nicht, etwas Unbekanntes oder Neues zu zeigen [...] Vielmehr gibt Kunst zu sehen im wörtlichen Sinne des ‚Gebens‘ und der ‚Gabe‘ [...]. [S]ie versucht, das Sehen sichtbar zu machen – und auf diese Weise zuallererst sehend zu werden. [...] Wenn wir also sagen, dass nichts einfacher scheint als zu sehen, sind wir plötzlich mit der Einsicht konfrontiert, dass das Sehen im einfachen, d. h. in einem nicht bereits zerteilten Sinne [durch das Als gespalten: Etwas als Etwas sehen – SE] gar nicht existiert, dass das Sehen vielmehr durch die Bestimmung, die Interpretation, die Sprache von Anfang an unterbrochen, verwandelt und überformt zu sein scheint. [...] Der Blick *unterliegt* dem Anblick wie das Sehen vor

- 13 Siehe dazu Gropp, Petra: Interview mit Christoph Ransmayr, http://www.fischerverlage.de/interview/Gespr%C3%A4ch_mit_Christoph_Ransmayr_zu_seinem_%E2%80%BAAtlas_eines_%C3%A4ngstlichen_Mannes%E2%80%B9_/1504214 [15. 9. 2014].
- 14 Wysocki, Gisela: „Atlas eines ängstlichen Mannes“. Die Welt ist voller Wunder, <http://www.zeit.de/2012/45/Christoph-Ransmayr-Atlas-eines-aengstlichen-Mannes> [15. 9. 2014].
- 15 Hamacher, Werner: Das Beben der Darstellung. Kleists *Erdbeben in Chili*. In: Ders.: Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 235–280, hier S. 250. (Hervorhebungen vom Autor).
- 16 Mersch, Dieter: Die Gegenwart der Sichtbarkeit. Zu den Präsenzfeldern von Norvin Leineweber. Bremen: Hachmannedition 2008.

allem anderen ein *Aufmerken-auf*, ein *Achten-auf* ist [...] [Aber] *dass* wir sehen, geht dem, was wir sehen voraus.¹⁷

Das Sehen ist für Mersch „immer zugleich ein Sehen im Raum sowie ein körperlicher Akt [...], durch den hindurch wir gewahr werden, was weder einen festen Ort noch eine Linienführung besitzt, wohl aber als Hintergrund stets mitschwingt: Präsenz als eine räumliche Erfahrung, nicht als Bilderfahrung.“¹⁸ Mersch referiert im Weiteren über ein sog. „Präsenzfeld“,

wobei weniger die Perspektivik und deren Herstellungen eine Rolle spielen, auch nicht die Gesetze der Raumwahrnehmung oder die Konstruktionen topologischer oder kartierter Räume, sondern vor allem die Evokation räumlicher Gegenwarten [...]. Der Raum ist folglich nicht schon da, er wird auch nicht durch uns konstruiert, vielmehr ereignet er sich durch eine Verhältnissetzung zur Wahrnehmung und deren Körperlichkeit, wozu ein ununterbrochenes Spiel von Passivität und Aktivität unumgänglich ist [...]; als ein beständiges ‚Räumen‘ im Sinne von Heidegger.¹⁹

Rainer Maria Rilke nimmt diese Zwischenräume des Spieles auf ähnliche Weise wahr:

diesmal, länger, erlebt ich es um seiner selbst willen (es wird darüber nicht weniger erstaunlich) und von einer alten einheimischen Stelle aus, die es mit sich brachte, daß man plötzlich im Bilde wohnte, zugehörig, statt ihm aufnehmend gegenüber zu sein. Die Karte von Muzot giebt nicht den rechten Eindruck: einmal ist das nächste Dorf, Miège, nicht so nah, wie es den Anschein hat; es ist nichts in der Nachbarschaft, als eine kleine weißgetünchte Skt. Annen-Kapelle (nicht im Bild!). Dann hat die Karte keine Ahnung von den Farben der großartig abgewandelten Landschaft und sie zeigt auch nicht ihr Modelé, – hervorgerufen durch das unbeschreiblich mitwirkende Licht, das in allen Zwischenräumen Ereignisse schafft und die Distanz zu einem Ding zum anderen mit so eigenthümlichen Spannungen erfüllt, daß sie (Bäume, Häuser, Kreuze, Kapellen und Thürme) zueinander mit der gleichen reinen Bezogenheit konstelliert erscheinen, die, für unsern Anschau, die einzelnen Sterne zum Sternbild zusammennimmt.²⁰

Es geht hier um diverse Paradigmen und Ansichten der Welt: einerseits um die Karte, ein willkürliches Zeichenmodell, anhand dessen man sich orientiert und fixiert, Urteile fällt und in einer bipolaren Welt alles abzubilden versucht, indem man die Welt cartesianisch kartographiert. Es sei die traditionelle abendländische Epistemologie, eine Art Bild(ungs)theorie. Demgegenüber spricht aber Rilke über das Andere der Wahrnehmung („dass man plötzlich im Bilde wohnte“), eine indifferente, sich im Offenen ereignende, sich ohne Distanz zeigende LICHTung, die „unbeschreiblich“ mitwirkt, „das in allen Zwischenräumen Ereignisse schafft“ und so eine Art Sehen voraussetzt, welche dem formal-figuralen „Anschau“ eines Subjekts vorläuft.

17 Ebd., S. 4–8.

18 Ebd., S. 12.

19 Ebd., S. 13.

20 Rilke an Lou Andreas-Salomé, Château de Muzot sur Sierre, Valais, am 10. September 1921. In: Rilke, Rainer Maria – Andreas-Salomé, Lou: Briefwechsel. Hg. von Ernst Pfeiffer. Frankfurt am Main: Insel 1975, S. 432–433.

In der Einleitung zu seinem Buch *Worpswede* kann man die folgenden auch für Ransmayr relevanten Zeilen lesen:

Wir sind gewohnt, mit Gestalten zu rechnen, – und die Landschaft hat keine Gestalt, wir sind gewohnt aus Bewegungen auf Willensakte zu schließen, und die Landschaft *will* nicht, wenn sie sich bewegt. [...] Die Landschaft aber steht ohne Hände da und hat kein Gesicht, – oder aber sie ist ganz Gesicht und wirkt durch die Größe und Unüberschbarkeit ihrer Züge furchtbar und niederdrückend auf den Menschen, etwa wie jene ‚Geistererscheinung‘ auf dem bekannten Blatte des japanischen Malers Hokusai.²¹

In den auf Vorurteile und Differenzen basierenden abendländischen Paradigmen, die unter der Herrschaft des Subjekts stehen, ist man gewohnt, „mit Gestalten zu rechnen“, d. h. das Sehen zu formen. Während die Landschaft oder die Natur kein Gesicht hat und „ohne Hände da“ steht, ist sie ganz Gesicht (ohne eine Differenz, ein Ganzes, Eines), wie auf den Mangas von Hokusai, der u.a. als Vorläufer des Mathematikers Mandelbrot mit seinen fraktalen (also in Stücke zerbrochenen, selbstähnlichen, skaleninvarianten, d. h. indifferenten) Aspekten der Natur zu betrachten sei. Die Fraktale bei Hokusai oder bei Mandelbrot stehen den Hologrammen nah, die in ihren winzigen Mosaikstücken das Ganze, das Eine in sich bergen. Kurz, in jedem Seienden/Besonderen (in einem jeden Mikrokosmos) ist das Eine (der Makrokosmos, das Universum) stets mit präsent.

Zu Hokusais Wellen und den Blattwerken bei Ransmayr kehren wir noch zurück; zuvor sei noch kurz von den Sternbildern gehandelt, auf die auch im Brief Rilkes an Lou Andreas-Salomé angespielt werden. Ransmayrs Erzähler nimmt zwar auf seine Reise rund um die Welt je eine Karte und Prospekte mit, doch erscheint darüber hinaus nur noch das Fernglas als ein besonders wichtiger „Mitfahrer“ des Erzählers. Die Karte aber zeigt nur scheinbar sinnvolle und sichere Daten – in den meisten Fällen scheitert die Absicht, mit ihrer Hilfe etwas zu erkennen oder zu identifizieren bzw. sich selbst zu orientieren. Der Erzähler steht in der Episode mit dem Titel *Lichtbogen* am Panoramafenster eines Hotelzimmers in Sydney, quasi inmitten eines Panoramabildes, wie gebannt, mit einem Fernglas in der Hand und erblickt einen Funken „unter Myriaden anderen bewegten und unbewegten, strahlenden, fließenden oder glimmernden Lichtern [...]“. Es „stieg dieses eine, winzige Licht wie ein Stern am Rande der Sichtbarkeit langsam höher“. (265) Der Ich-Erzähler verfügt über die scheinbar nötigen medialen Mittel, damit er alles klar anvisieren, begreifen und identifizieren kann. Das Panoramafenster scheint das allertreueste Abbild der Realität wiederzugeben, wobei man das Gefühl hat, als würde man im Bilde stehen/sein.

21 Rilke, Rainer Maria: *Worpswede*. Einleitung. In: Ders.: *Schriften*. Hg. von Horst Nalewski. Frankfurt am Main: Insel, S. 308.

Ein im Hotelzimmer ausliegender Faltprospekt hatte das Panorama [...] mit Namen und Zahlen beschrieben. [...] Einhundertvierunddreißig Meter. [...] Wer aus dieser Höhe in die Tiefe sprang, fiel in den sicheren Tod [...]. Wollte der Mensch dort sterben? (266)

Der Erzähler wird einfach mit eingesaugt in die Ereignisse jenseits der Linsen des Fernglases und wird auch emotional berührt: „Der Lichtfunke zitterte in meinem Fernglas, zitterte im Rhythmus meines Herzschlags, meiner Atemzüge.“ (266) Im gleichen Moment, in dem er aber seine Position als gleichmütiger Betrachter des Sich-Ereignens aufzugeben scheint und sie zu fixieren, stabilisieren versucht, verändert sich das Bild:

Aber selbst als ich mein Glas am Panoramafenster stabilisierte [...] blieb der Kletterer kaum mehr als ein insektenhaft winziger Schatten, den allein sein schwaches, verschwindendes und wieder auf-flackerndes Licht verriet. (266)

Der Erzähler reflektiert dann das Medium der modernen, urbanen und globalisierten Kulturindustrie, das Fernsehen, indem er sich durch das instrumentale, eine scheinbar sichere Basis bietende Medium beruhigen möchte: „zum dritten Mal hatte ich das Licht wieder aufgedreht“, aber „der Mensch mit dem wackelnden Licht“ dort auf der Brücke gewinnt letztendlich Oberhand. Der Erzähler greift nochmals zum Fernglas: „Ich starrte durch das Fernglas, jetzt seltsam überzeugt, daß, was ich sah, tatsächlich ein letzter Weg war [...]“. (267) Indem er aber nochmals zu der Konklusion kommt, dass das Licht ihm gegenüber der letzte Funke eines Menschenlebens sei, ereignet sich etwas:

Das wandernde Licht schien plötzlich weit, unendlich weit entfernt – so weit und unerreichbar wie die Toten und Sterbenden auf einem Fernsehschirm, über den Bilder aus Kriegs- und Katastrophengebieten flackerten. [...] Ich war allein mit dem Unerreichbaren. Wie ein zufälliger Passant, der einen Baum unter dem Winddruck oder auch bloß ein Blatt fallen sieht, stand ich an meinem versiegelten Fenster [...] – als die Stadt plötzlich zu erlöschen begann. (267f.)

Der Erzähler scheint in seinem Gegenüber des seltsamen Lichtes eine weitere Stütze zu finden: die Konstellation der Sterne, das sterile und fixierte Sternenbild einer imaginierten Sternenkarte. Er sieht das Licht sich in die Ordnung der Sterne am Nachthimmel einordnen.

Am Nachthimmel begannen die von der Stadt eben noch überstrahlten Sternbilder der südlichen Hemisphäre zu erscheinen [...] und auch das Licht auf dem Brückenbogen wurde in der plötzlichen Dunkelheit heller, klarer, hielt inne, als müßte es sich besinnen, welcher Konstellation es sich als Stern unter Sternen anschließen wollte, und stieg dann beharrlich höher. (268)

In dem Augenblick, in dem die Lichter der Stadt erlöschen, beginnt das Gegenlicht der Natur in Form der Sterne zu erscheinen. Der aus der symbolischen Ordnung ausgegliederte Lichtfunke hat also die Möglichkeit, sich von neuem einzugliedern. Die Vorurteile des Erzählers, eines „gebannten Zeugen“ also, indem er das Geheimnis des

Gegenlichtes zu enthüllen hofft und den Sieg der Sichtbarkeit feiert, münden aber doch in der Leere, in einer das Licht verschlingenden Verfinsterung des Nichts.

Anders als die vordergründige lateinische Übersetzung des Diaphanen als ‚Transparenz‘, die die Annahme nahe legt, ein an sich Opakes gebe sich durch einen Schleier oder einen Schirm zu erkennen, verweist das Diaphane auf den Ort der Sichtbarmachung selbst. [...] Nicht ein Nichtsichtbares macht sich durch ein anderes sichtbar, sondern die Sichtbarmachung selbst bleibt unsichtbar [...].²²

Das unsichtbar-durchscheinende, diaphane Licht wird zum Ort der lebendigen Erscheinung des Mystischen: Es wird sich selber fremd, es wird perforiert. Es wird zum eigenen Medium, indem es sich für das Auge diametrisch/diaoptisch-perspektivisch und doch anamorphisch (immer am Rande) zeigt.

In der allerletzten Erzählung des *Atlas* finden wir eine ähnliche Situation: Die zwei Reisenden sitzen im Kreis von Mantras betenden Mönchen in einer Höhle des westlichen Himalaya. Man hört das Geflüster der Mantras, man starrt in das Feuer, sonst herrscht Stille, die nicht mehr durch die Sprache, durch die nach dem Sinn suchenden Fragen des Freundes des Erzähler-Ichs zu brechen wäre. Durch das Mantra als Geflüster scheint als ein einziges Ausatmen vor dem Einatmen diaphanisch-diametrisch das Zähneklappern der Mönche durch, das im Lied und Klang des Universums mitschwingt. Das Medium hört auf, als Medium der Kommunikation zu funktionieren, es zeigt sich, ohne etwas zu vermitteln. Die Mönche sitzen gleichmütig da, wie Bestien, denen die Zähne klappern. In diesem Quasi-Stillstand und -Schweigen, in dem sich alles lautlos in einem einzigen Laut ereignet, werden die Grenzen zwischen unten und oben, drinnen und draußen aufgehoben: Inmitten des Sich-Ereignens des Nichts mittels gleichmütiger Mönche „begann der vom Höhlenportal eingefasste Winterhimmel zu erlöschen.“ (455) Bei der Finsternis beginnt „ein erster Stern zu flackern“. (456) Die Doppellichter (das Feuer in der Höhle und das Positionslicht eines Flugzeuges) glimmen wie Sterne („Unser Licht [der Feuerschein aus der Höhle – SE] mußte in einer finsternen Weite glimmen wie dieser Stern.“ (456)), die aber keine Sternbilder zeichnen, nicht einmal der letzte Funke aus dem erlöschenden Feuer zeigt ein Bild im platonischen Sinne. Der ängstliche Beobachter fühlt sich trotzdem oder gerade deswegen wie ein Angekommener: ohne Karte, ohne Fernglas, eingegliedert in den unschuldigen Traum der bildlosen, gleichmütigen Natur inmitten des Zähneklapperns. „Als aus der schneeweißen Asche ein Funke ins kalte Höhlendunkle sprang und im Flug erlosch, schlief ich ein. Nun war ich angekommen.“ (456)

Die sympathetische Einheitslehre der *physis*, des Ewig-Einen und der Gleichmut der Natur bzw. der Naturwesen (Mönche in der Höhle) scheinen einander zunächst auszu-

22 Mersch, Dieter: Meta/Dia. Zwei unterschiedliche Zugänge zum Medialen. In: Medienphilosophie. Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 2 (2010), S. 185–208, hier S. 205.

schließen. Die *kosmologische Sympathie* seit Plotin versteht sich aber als eine ursprüngliche Einheit der Natur ohne Differenz und Urteile, ohne die erkenntnistheoretischen und/oder moralischen Kategorien wie das Leben/der Tod, das Schöne und das Erhabene bzw. das Gute und das Böse usw. Der Gleichmut bezieht sich demnach auch auf diese Indifferenz vor allen Vorurteilen und Differenzen. Die vier Unermesslichen, auch bekannt als die Brahma Vihasas, sind in einem kurzen und wunderschönen Gebet zu finden: „[...] Mögen alle fühlenden Wesen in Gleichmut verweilen, der frei ist von Anhaftung und Ablehnung.“²³

Der Buddha hat seinen Sohn Rahula das Folgende gelehrt: [...] Übe Dich in der Nicht-Anhaftung, um Vorurteile zu überwinden. Nicht-Anhaftung ist das offene, unvoreingenommene Schauen auf die Dinge; Schauen auf die Dinge, wie sie sind. Ich bin nicht unterschiedlich von allem Anderen. [...] Gleichmut ist die Grundlage für unbedingte, altruistische Liebe, Mit-Fühlen und Freude für Andere. Gleichmut ist ein selbstloser, nicht-anhaftender Geisteszustand [...].²⁴

Der Gleichmut der Natur wird erst im strengen und fixierten Anschauungsmodell der traditionellen Metaphysik und Ästhetik bzw. der Anthropologie als ein Extrempol innerhalb eines bipolaren Systems betrachtet. Der Gleichmut der Natur (*physis*) wird von uns (abendländischen) Menschen in diesem bipolaren System (Natur vs. Kultur, Chaos vs. Ordnung, das Eigene vs. das Exotische/das Fremde) in Form eines Vorurteils als das Böse/das Erhabene be- bzw. zum Bösen/Erhabenen verurteilt. Sonst geht es vielmehr um etwas, das sich im Offenen als Schwingung permanent ereignet, das einen (Weltinnen-) Raum zulässt, wo alle Schwingung ist, ohne Figur, Modell, Form oder Ähnliches.

Die Karte zeigt bei Ransmayr nicht einmal den Wilden Strand in Wasserstaub gehüllt an der unsichtbaren Grenze zwischen den beiden brasilianischen Bundesstaaten São Paulo und Rio de Janeiro. Es handelt sich hier um die Schreie eines blinden Greises im Ringen mit den Elementen, über das Buch gebeugt, aber doch nicht lesend. Keinen Blick wirft er in das Buch (sei es die Bibel oder ein Gebetbuch oder etwas anderes), er schreit aber mit dem ganzen Körper gegen die Photos „auf einem Sandhügel zu seinen nackten Füßen“ (90), indem er den Rhythmus der Schreie in den Sand stampft: ganz wie sich im Sand abzeichnende Schwingungsfiguren. Der nackte Fuß verbindet ihn mit der Natur, er wird zum Teil des Kreislaufes. Und in dem Augenblick, in welchem der sonst unbeteiligte Beobachter seinen Platz im Obhut der gleichmütigen Natur unter dem Flammenbaum aufgeben möchte, damit er dem Greis schonend und sich Sorgen machend Hilfe leistet, löst „sich plötzlich ein Junge aus dem Schatten des Regenwald Dickichts“ (90). Der Junge aus dem Dickicht ist ein Kind der Wildnis, spricht nicht, tanzt aber und lächelt, sein Tanz zeigt sich als wildes Ereignis und als Laune der Natur, im

23 Siehe dazu: Einführung in den Buddhismus, <http://viewonbuddhism.org/buddhismus-deutsch/g-vier-4-unermesslichen.htm> [14.9.2014].

24 Ebd.

Rhythmus der in den Sand gestampften Klangkörper. Mit dem Tanz, der Bewegung des ganzen Körpers nimmt er das wilde Spiel der Natur wahr, damit er den blinden Greis erreicht. Die beiden Fremden sind sonst still(schweigend), lautlos, der blinde, kahlgeschorene Greis „rührt sich auch nicht“ (90), sie bleiben verhüllt im Präsenzfeld der sich donnernd heranwälzenden Brecher und verschwinden langsam im Regenwalddickicht. Der Beobachter bleibt allein und versucht, dem scheinbaren Ritual einen Sinn zu geben, er versucht, es nachzuahmen und es anhand seiner kulturellen-religiösen Tradition auch sprachlich zu fixieren: „Amen, Amen!“ (91 – Hervorhebung vom Autor). Im nächsten Moment löst sich die Szene aber schon wieder auf, und die Episode auf dem Wilden Strand endet im diametrisch-rhythmischen Einklang des Jungen mit den „mächtigen“ Wogen, der mit den Händen durch die Brecher paddelte, „die sich wie im Takt eines Metronoms vom Horizont lösten [...], als könnte nichts sich ihnen entgegenstellen und nichts sie brechen, kein Riff, keine Untiefe, kein Strand“ (91).

Der Tanz als wildes Ereignis und Laune der Natur führt uns weiter in Richtung der künstlichen Emergenz der *ludi naturae*, die sich in Ransmayrs Texten immer wieder zeigen. Zunächst machen wir aber noch einen kurzen Umweg. In seinem Essay mit dem Titel *Ur-Geräusch* schreibt Rilke über den Phonographen als das damals nagelneue Medium „im Mittelpunkt des öffentlichen Erstaunens“.²⁵ Es wird von Rilke nicht nur im Sinne eines Dritten (*to metaxu*) verstanden²⁶, das den Schulkindern ihre eigenen Stimmen überträgt: „so zitterte, schwankte aus der papierenden Tüte der eben noch unsrige Klang [...] auf uns zurück“²⁷. Für Rilke wird der Phonograph vielmehr zu einer Denkfigur, einer Metapher diaphaner Art. Rilke macht einen Scherz, aus der Natur transformiert, indem er darüber nachdenkt, wie es wäre, wenn man den Stift des Phonographen „täuschte und ihn [...] über eine Spur lenkte, die nicht aus der graphischen Übersetzung eines Tones stammte“, eingegraben „in den empfangenden rotierenden Cylinder des Apparates“, sondern ein an sich und natürlich Bestehendes, [...] z. B. die Kronen-Naht wäre“²⁸. Laut Rilke müsste sich dadurch „ein Ton, eine Ton-Folge, eine Musik ... das Ur-Geräusch“²⁹ zeigen, ertönen. Das Urgeräusch sei also ein „Dazwischen-Sein“ zwischen *technē* und *physis* im Sinne der *ludi naturae*. „So sind Naturspiele mal signatura rerum, eine objektive Semiotik der Natur, mal Signifikationen des Subjekts [...]“³⁰.

25 Rilke, Rainer Maria : *Ur-Geräusch*. In: Ders.: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Prosa 1906 bis 1926. (Werke VI.) Frankfurt am Main: Insel 1987, S. 1085–1093, hier S. 1085.

26 Siehe dazu Mersch, Dieter: *Medientheorien zur Einführung*. Berlin: Junius 2006, S. 19.

27 Rilke: *Ur-Geräusch*, S. 1085.

28 Ebd., S. 1090.

29 Ebd.

30 Böhme, Hartmut: *Ludi Naturae*. Transformationen einer Denkfigur. Vorwort. In: Adamowsky, Natascha / Böhme, Hartmut / Felfe, Robert (Hg.): *Ludi Naturae*. Spiele der Natur in Kunst und Wissenschaft. München: Fink 2011, S. 33–49, hier 34.

Mersch geht noch weiter in dieser Hinsicht, indem er das Spiel der Natur nicht mehr als „reine Metapher“ behandelt, vielmehr ist das Spiel (also *ludus naturae*) für ihn eine Art Praxis und Seinsaspekt der Natur, „Ereignung“, d. h. ungerichtet, akausal und singular. Es handelt sich also um ein Spiel mit „einer paradoxen Rahmung“, „die nicht einschließt, sondern einer Öffnung gleicht.“³¹ Wie auch bei Rilke sei demnach das *ludus naturae*, das Urgeräusch etwa ein „Einbruch des Nichts ins Sein“, eine Art „Eintragung des Nichts in ein System von Zeichen, der ihre Zirkulation unterbricht“.

Denn Sein bedeutet im abendländischen Diskurs stets etwas, das sich identifizieren und als etwas bestimmen, aufzeichnen oder darstellen und verwenden lässt, wie das Ästhetische gleichermaßen aus Formen und ihren Medien entsteht, die „etwas“ der Wahrnehmung, dem Auge oder Ohr darbieten, wohingegen die Exposition des Nichts einen Zwischenraum öffnet, der zu schweigen gebietet.³²

Das Nichts der Abwesenheit sei gleichzeitig die Konzentration auf den Augenblick, „der gebietet, indem er zurückweicht und der zurückweicht, indem er gebietet“³³.

Das Mögliche des Ur-Geräusches als des Spieles der Natur bemerkt man jedoch erst durch einen „streifenden Blick“, also „unwillkürlich“. Rilke geht noch einen Schritt weiter, indem er in der zweiten Hälfte des Essays das Medium des Urgeräusches mit der morgenländischen Dichtung und mit der (im *Malte*-Roman intransitiv bezeichneten) Liebe in Zusammenhang bringt. Für die morgenländisch-arabische Dichtung ist eine Art sympathetische Einheit der fünf Sinne charakteristisch, während der abendländische Dichter ungleich und sich einzeln dieser Zuträger bedient, „von denen fast nur der eine, das Gesicht, mit Welt überladen, ihn beständig überwältigt“³⁴ – und „diese wunderbare, zugleich einsetzende Befähigung und Leistung aller Sinne sei doch nichts anderes, als Geistesgegenwart und Gnade der Liebe“³⁵.

Rilke stellt sich auch die Frage, was das Medium der sinnlichen Wahrnehmung anbelangt:

[o]b nicht die Erwerbung des Mikroskops, des Fernrohrs und so vieler, die Sinne nach oben oder unten verschiebenden Vorrichtungen in eine *andere* Schichtung zu liegen kommen, da doch der meiste, so gewonnene Zuwachs sinnlich nicht durchdrungen, also nicht eigentlich ‚erlebt‘ werden kann.³⁶

31 Vgl. dazu Mersch, Dieter: Spiele des Zufalls und der Emergenz. In: Adamowsky, Natascha / Böhme, Hartmut / Felfe, Robert (Hg.): *Ludi Naturae. Spiele der Natur in Kunst und Wissenschaft*. München: Fink 2011, S. 299–318.

32 Ebd., S. 315.

33 Ebd.

34 Rilke: Ur-Geräusch, S. 1090.

35 Ebd., S. 1091.

36 Ebd., S. 1092.

Der Phonograph könnte aber doch dazu beitragen, die Einheit der Sinne spielhaft-liebig aufrechtzuhalten, indem man die Kronen-Naht zum Zittern bringt. Ransmayr schreibt auch des öfteren über ähnliche Scherze und Launen der Natur. Die Episode *Der Schreiber* fängt mit einer Symphonie der Sinne an, die die Ränder des anvisierten Bildes aufreißen lässt, das Bild geht in eine Art Atmosphäre über. Die aus Schwingungen bestehenden Geruchs-Bilder zerrinnen und fügen sich zusammen in einem Rhythmus der Wellen:

Wenn ein schwacher, von einem Geruch nach Harz und Moos durchdrungener Wind über Felswände und weglose Steilhänge strich und auf dem See Schattenstriche aufraspelte, zerrann das Bild, um sich nach dem Abflauen der Brise aus einem Relief zierlicher Wellen von neuem zusammenzufügen. (418)

Die Idylle der Natur scheint den politischen Krisensituationen entgegenzustehen. Der Führer der Reisenden in dem Himalaya beruhigt sie aber immer gleichmütig:

Wo in einem Bericht bereits wieder Ruhe herrschte, brannten in einem anderen Klöster und Tempel. Wo ein Zeuge Schützenpanzer auffahren sah, ließ ein anderer Yak-Herden weiden. Tharchin, unser Führer in den Bergen, übersetzte jede Auskunft mit einem gleichmütigen Lächeln. (420ff.)

Im Zentrum dieser Erzählung stehen schon wieder die Mantras, die aber nicht nur in schwerelosem Tuchformat existieren, sondern im Gegenteil dazu auch wie „kolossale, unbewegbare Gewichte, riesige Steine, Felsblöcke“ (422) wirken. Man kann nicht einmal unterscheiden, ob die manchmal meterhohen Schriftzeichen von Menschenhand gemeißelt oder „wie Erosionsspuren von Wasser und Wind aus dem Stein geschliffen oder wie Flechten gewachsen“ (422) seien. Das Naturbild und die tibetischen Schriftzeichen bilden eine scheinbar organische Einheit. Der grundlegendste dieser Mantras heißt *Om MANI Padme HUM*, der aber in mehreren Varianten rezitiert wird – nicht nur in Form der lauten Aussprache des Gebetsatzes, die mit einer typischen Körperhaltung verknüpft wird, sondern auch in stiller Kontemplation vor sogenannten Manimauern bzw. durch das Drehen der Gebetsmühlen, den stillschweigend-knirschenden Phonographen tibetischer Art. „Jede Wiederholung dieser Silben – ob geflüstert oder bloß als Umdrehung einer beschriebenen Papierrolle in einer Gebetsmühle, war einer von unzähligen Schritten in die Befreiung von den Irrtümern, Formen und Gestalten der erfahrbaren Welt.“ (423) Die Gebetsmühle spielen aber keine einzigen Töne, man hört nur das Zischen der Rollen im Sinne eines Spiels des Sich-Ereignens als Öffnung. Das Spiel variiert sich durch die Mönche weiter, indem sie

mit Ton- und Holztafeln, in die diese Silben geschnitten worden waren, auf das glatte Wasser schlugen und so den längsten Strom Asiens mit Mantras *bedruckten*, damit der Strom die Worte ans Meer trage und jeder Wellenschlag, selbst die Brandung des Ozeans und der Wechsel von Ebbe und Flut zum Gebet werde. (423)

Das Spiel der Töne, der Schläge und der Stille bilden die Vielfalt des Urklangs des Universums:

Dieses Hochtal mit seinem Gletschersee [...] sei durch die Beschriftung des Ufers zu einer einzigen riesigen Gebetsmühle geworden, die aus Gebirgszügen, Himmel und Wasser bestand [...]. *Om Mani Padme Hum, Om Mani Padme Hum ...*

Und dann wurde die Stille plötzlich gebrochen, nein: vielleicht gerade durch die Klarheit eines dünnen, metallischen Klangs noch vertieft. [...] [D]ünne Klöppel- oder Hammerschläge [...], deren Rhythmik und wechselnde Tonhöhen an eine Spieluhr erinnerten. (424)

In diesem Bild wird das *ludus naturae* des singulären Sich-Ereignens zur *poiēsis* der Kunst zurückgeführt. Der Schreiber, der laut der Legende „diese Zeichen seit Jahrhunderten ins Ufer“ schlägt (424), scheint durch das Fernglas vermittelt ein „Schatten“ bzw. ein „uralter, geschrumpfter Mensch“ zu sein; wenn man ihm aber ganz nahe kam, stellte sich heraus: „Es war ein Kind. [...] Ihm lief die Nase. [...] Als hätte er mich erwartet, sah er mich lange und wachsam an, ohne ein Wort, ohne zu lächeln, wandte sich dann wieder dem Stein zu und schrieb weiter“ (426). Das gleichmütige Naturkind steht auf diese Weise für das Kindhaft-Spielerische und damit als Prototyp für den Schriftsteller.

In der Episode *Der Pianist* zeigt sich das Urgeräusch der *physis* in einem Wirrwarr der schrillen, ohrenbetäubenden Chöre der Singzikaden, des Verkehrslärms und dem Rauschen des Blattwerkes inmitten des gesellschaftlich und kulturell global höchst entwickelten Landes Japan. Dieser Musik der Natur wird in der Beschreibung des Beobachters etwas als Zerrspiegel entgegengestellt, weil sich hinter der blauen Glasfront des Hotelgebäudes, im Raum des Spiegelbildes des Ich, die Klaviermusik „aus dem unter Glashauspalmern stehenden Flügel“ (204) ergoss. Der sehr kleine Mann im schwarzen Anzug, tief über die Klaviatur gebeugt, ist kaum zu sehen: „Dabei war der offene Konzertflügel auf den ersten Blick ohne Pianisten“ (204). Während der Beobachter-Erzähler eine scheinbare Opposition zwischen der in die Wildnis abgewiesenen und zurückgedrängten Zikadenmusik und der klassisch-künstlerischen Musik des Klavierspielers herzustellen hofft, hebt sie sich im gleichen Moment schon wieder auf, weil sich herausstellt, dass der Mann schwarz lackierte „stelzenartige Rundhölzer“ trägt, damit er insektenhafte Langbeine bekommt, mit denen er die Pedale des Instruments erreichen kann. Die Stelzen als künstliche Prothesen helfen ihm, auf paradoxe Weise in den harmonischen Naturzustand zurückzukehren, in dem sich die Medialität des Mediums der Musik, das Klavier selber ereignishaft mit zeigt, mit schwingt. Denn der Mann spielt ja nicht wie ein Künstler, der etwa Musik anhand von Tonzeichen des Notenblattes transformiert oder vermittelt, sondern er spielt die Musik der Natur, die formlosen *ludi naturae*, „als wollte er nicht nur dem Anschlag der Filzhämmer auf den Saiten nachhören, sondern auch noch jenes Geräusch, mit dem seine Fingerkuppen auf die Tasten

schlugen“ (205), während die klassische Musik auf dem Instrument zu wildem, zikaden-artigem Urgeräusch wird.

Dabei klang das Spiel des kleinen Mannes so offen und leicht, als wären ihm von der Zugluft Klangfarben und Rhythmen des Zikadenchors zugetragen worden. Tatsächlich schien dieses Spiel das unablässige mii mii mii der Zikaden aufzunehmen und zu variieren. (205)

Man wird mit einer umgekehrten Metamorphose Kafkascher Art konfrontiert, indem der kleine Mann zunächst selbst zu einer Pseudozikade wird, damit er später auch ohne seine Prothese in die Urwildnis der Bonsai-Wälder, an der kaum dreißig Meter entfernten und dennoch in weiter Ferne liegenden Horizontlinie eines Amphitheater ähnlichen Gartens zurückkehren darf, um eine echte Zikade zu entdecken, die sich „im zierlichen Geäst und winzigen Blattwerk wie ein urzeitliches Tier“ verbirgt. Das Erblicken des „urzeitlichen Tier[es]“ kann erst durch das Urgeräusch stattfinden, wobei wie im Fall der Mandelbrotfraktalen sogar die Raum-Zeit-Paradigmen aufgehoben werden: ohne Unter-Scheidung, ob im Makro- bzw. im Mikrokosmos, in den Wellen eines unendlichen Ozeans, im Blattwerk des Bonsai-Baumes in der simulierten Urzeit der riesigen Dinosaurier oder zur Zeit des Mikrochips der Simulation.

In der Urwildnis des Wahrnehmens tritt Ransmayrs *Atlas* aus dem Paradigma des Etwas-Anvisierens und -Beobachtens heraus und lässt sich im Präsenzfeld des intransitiven Sehens ereignen, das uns fast nichts mehr (oder noch nichts) sichtbar macht. Es geht Ransmayr also um das mediale Rauschen und das Ereignisfeld des Nichts, in dem sich „Sein als Ereignung“ zeigt.³⁷

37 Mersch 2011, S. 315.